

**ALFREDO MARTÍNEZ-EXPÓSITO**

ORCID: 0000-0002-7283-3015

University of Melbourne

Correo: alfredo.m@unimelb.edu.au

## La escena primordial en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar\*

**Palabras clave:** Pedro Almodóvar — autoficción — autobiografía — escena primordial.

### Resumen

*Dolor y gloria* ejemplifica la ambigua relación de Almodóvar con su propia biografía como materia narrativa. En la escena central de la película (cúspide argumental, estructural y simbólica) se narra la toma de conciencia homosexual del protagonista. Un análisis de esta escena primordial revela la presencia de numerosos elementos mitológicos, tanto en el plano narrativo como en el simbólico.

*Dolor y gloria* (2019) ha sido unánimemente considerada por la crítica como la película más abiertamente autobiográfica de Pedro Almodóvar. A esta consideración ha contribuido en no poca medida el propio director a través de declaraciones públicas y, sobre todo, de las referencias intertextuales que desde la propia película establecen vínculos explícitos tanto con sus declaraciones como con películas anteriores. El carácter autobiográfico de *Dolor y gloria* se ha convertido, como no podía ser de otra manera, en uno de los códigos de lectura más ampliamente consensuados por la crítica y, por ello, no es de extrañar que la película haya adquirido una cierta aura de manifiesto personal almodovariano o incluso de culmen programático de un ciclo de narraciones del yo<sup>1</sup>. El alter ego de Almodóvar en esta película es un director de cine llamado Salvador Mallo (Antonio

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

<sup>1</sup> Ianko López (2019) se hace eco de una opinión expresada por el propio Almodóvar según la cual *Dolor y gloria* constituiría una “trilogía masculina” con *La ley del deseo* (1987) y *La mala*

Banderas) que, aquejado de diversas dolencias y enfermedades, ha permanecido alejado de la actividad artística durante un tiempo indeterminado. La película desgrana el proceso mediante el cual Salvador decide volver a escribir y a rodar.

La deliberada ambigüedad entre ficción y autobiografía de algunos episodios de la película sitúa a *Dolor y gloria* dentro de la poética de la autoficción, que caracteriza una tendencia en absoluto menor de la carrera de Almodóvar como guionista. Es bien conocida la tendencia del director a comentar públicamente los elementos presuntamente autobiográficos de sus películas “in a double movement of revelation and concealment” (Smith, 2013: 23). Así, ciertas anécdotas confirmadas por el propio Almodóvar como autobiográficas se funden en una narración ficticia lo suficientemente estilizada como para evitar un pacto autobiográfico automático entre director y espectador<sup>2</sup>. Un ejemplo lo constituye la casa cueva de Paterna: si bien la familia de Almodóvar nunca residió en esa localidad valenciana, sí lo hizo en la población ciudadrealeña de Calzada de Calatrava, en cuya comarca también existen casas cueva como la que aparece en la película<sup>3</sup>. La ambigua relación autoficcional así establecida crea dos espacios diferentes de interpretación. Por una parte, la Paterna real ha buscado sacar provecho de los beneficios turísticos y de imagen creados por el efecto llamada de la película. Por la otra, la subtrama que relata este episodio de la vida de Almodóvar se ve favorecida por una localización en la que, según sus propias declaraciones, el director ve un reflejo de su propia infancia que, además, contribuye a la caracterización psicológica de sus personajes:

Descubrí las cuevas de Paterna hace 15 años cuando estaba localizando para *La mala educación* y me quedé enamorado [...] Las cuevas están llenas de vida, es uno de mis escenarios favoritos de la película [...] Quería contraponer los recuerdos sombríos y de humillación que tiene una madre pobre de la posguerra con la ilusión del niño que se conforma con ver el sol a través del tragaluz (Almodóvar en Herrero, 2020).

También Penélope Cruz, que encarna a la madre en esta subtrama, se sintió particularmente inspirada por el carácter maravilloso de la cueva: “Es un lugar mágico, había oído hablar mucho del sitio pero no había estado nunca y me inspiró mucho. Me ayudó mucho a sacar el personaje adelante, a entender cómo vivía esta mujer, con ese niño y ese marido. Es uno de los lugares más especiales en los que he rodado” (Cruz en Herrero, 2020). Como veremos, el tercer personaje importante relacionado con el espacio mágico y maternal de la cueva será Eduardo, el albañil que protagonizará con el niño Salvador la escena primordial en los últimos minutos de *Dolor y gloria*.

*educación* (2004). Por sus coincidencias temáticas, debería agregarse a esta lista *Los abrazos rotos* (2009).

<sup>2</sup> Como ejemplo de otros muchos artículos de la misma índole, el diario *El Mundo* recopiló una lista de las revelaciones personales de Almodóvar en *Dolor y gloria*, entre las que se cuentan, por ejemplo, las referencias a su domicilio privado, sus enfermedades, recuerdos de infancia y sus relaciones con actores (Vegas, 2019).

<sup>3</sup> Almodóvar nació y pasó los primeros ocho años de su vida en esta comarca (Zurián, 2013: 40).

*Dolor y gloria* contiene siete episodios relacionados de manera más o menos directa con la vida del director, cada uno de ellos en torno a un personaje clave. Siguiendo el orden diegético aparece en primer lugar la madre (Penélope Cruz) lavando ropa en el río en compañía de otras vecinas del pueblo. En segundo lugar, Alberto Crespo (Asier Etxeandia), el protagonista masculino de una ficticia película titulada *Sabor* y dirigida por Salvador Mallo treinta años atrás<sup>4</sup>. Tercero, la llegada de Salvador con sus padres a Paterna, donde conocen a Eduardo (César Vicente), un albañil analfabeto al que el niño enseña a leer y escribir a cambio de su ayuda con el acondicionamiento de la casa cueva. Cuarto, la presencia constante pero amortiguada de una asistente personal (Nora Navas) que se encarga de todos los asuntos prácticos de la vida del protagonista. Quinto, la inesperada visita de Federico Delgado (Leonardo Sbaraglia), un argentino con quien el protagonista mantuvo una relación sentimental casi cuarenta años atrás. En sexto lugar, la ancianidad y fallecimiento de la madre (Julieta Serrano). Y en séptimo lugar, la toma de conciencia sexual del niño Salvador al sorprender desnudo a Eduardo, el albañil, en una escena de gran intensidad emocional cuyo recuerdo inspira al Salvador adulto para escribir y rodar una nueva película que habrá de titularse *El primer deseo*.

Estos siete episodios pertenecen a dos cronologías diferentes que aparecen alternadas a lo largo de la película. A primera vista, parecería que la ordenación lógica sería comenzar con los recuerdos de infancia (episodios primero, tercero y séptimo), para luego continuar con los episodios del momento presente (segundo, cuarto y quinto, con el sexto como *flashback*). Sin embargo, en la última escena de la película, en la que por un momento da la impresión de que retrocedemos al tercer episodio (madre e hijo haciendo noche en una estación de camino hacia Paterna), la cámara retrocede lentamente y, al ampliarse el campo, se revela que la escena constituye en realidad el rodaje de una película. Al no poder tratarse sino del rodaje de *El primer deseo*, película escrita tras el empuje emocional propinado por sus recuerdos de infancia, el orden cronológico de los siete episodios descritos ha de ser el siguiente: sexto (madre anciana), segundo (Alberto Crespo), cuarto (asistente), quinto (Federico Delgado) y, a continuación, el rodaje de una película (episodios primero, tercero y séptimo).

La fragmentación y reordenación de los episodios es uno de los recursos de distanciamiento que Almodóvar más frecuentemente usa en sus películas. En *Dolor y gloria*, el orden de los episodios está cuidadosamente calculado para crear por lo menos dos efectos de interpretación. Por una parte, la alternancia entre momentos de la infancia y momentos actuales sugiere un paralelismo narrativo

---

<sup>4</sup> Las referencias a las profundas desavenencias entre director y actor por el enfoque del personaje, y su posterior distanciamiento hacen recordar la relación que en la vida real mantuvieron Pedro Almodóvar y Eusebio Poncela a raíz del rodaje de *La ley del deseo* (1987), estrenada treinta y dos años atrás al igual que *Sabor* en *Dolor y gloria*. Sin embargo, Almodóvar ha negado esta referencia en declaraciones públicas, aduciendo que el personaje de Alberto Crespo está basado en sus desacuerdos con varios actores: podría referirse a Lluís Homar, de quien se distanció tras el rodaje de *Los abrazos rotos*.

entre las dos historias a las que dan lugar: la historia del despertar sexual del protagonista niño y la historia de un nuevo despertar creativo en la madurez. Por otra parte, el último de los episodios, que narra el momento en el que el protagonista niño es consciente por vez primera de su deseo sexual, ocupa un lugar de privilegio en la arquitectura narrativa de la película, ya que todos los demás episodios se remiten a él: se erige así en el momento climático que liga todos los episodios y dota de sentido a la película. Considerado en su dimensión biográfica, este episodio describe uno de los momentos de mayor intensidad emocional de la vida humana: el despertar a la sexualidad. Pero el hecho de que este despertar lo sea a una sexualidad homosexual en la España rural de los años cincuenta dota al episodio de una densidad emocional asociada a la estigmatización de la homosexualidad en una sociedad intensamente patriarcal y homófoba. Ahora bien, considerado en su dimensión narrativa, el episodio del despertar sexual adquiere en *Dolor y gloria* una serie de resonancias insospechadas: no solo es el momento climático de la película, sino que también es el gozne estructural que une las dos líneas cronológicas al funcionar como detonante del despertar creativo del protagonista maduro y, sobre todo, es un episodio construido sobre un entramado de referencias mitológicas. Este episodio constituye, pues, la escena primordial de la película.

Dicha escena evoca la idea freudiana (*Urszene*) de que el niño puede ser testigo del acto sexual entre sus padres que, al interpretarlo como acto violento, puede traumatizar su posterior desarrollo psicosexual. En *Dolor y gloria*, Salvador es testigo no de un acto heterosexual sino de la imagen de un hombre desnudo cuya visión le produce una súbita toma de conciencia de su homosexualidad.

La escena está planteada en términos inconfundiblemente arquetípicos y míticos. Tiene lugar en la casa cueva cuya pieza central es un amplio hogar iluminado por un tragaluz. Eduardo está alicatando una de las paredes mientras el prepúber Salvador lee en una silla bajo la luz solar que entra por el tragaluz. Eduardo, con cierta inquietud, pregunta a Salvador cuándo espera que regrese la madre. Salvador le responde que aún ha de tardar. Entonces Eduardo abandona los azulejos, toma un toco trozo de papel acartonado y se dispone a dibujar un retrato de Salvador. Sobre el sonido extradiegético de la canción italiana *Come sinfonia* (1961), la cámara capta en planos alternos los ojos de Eduardo fijos sobre el niño y la figura de Salvador leyendo su libro bajo la luz solar en actitud despreocupada. Eduardo muestra a Salvador su boceto a lápiz y le dice que lo terminará más tarde. Le pide permiso para lavarse ya que se ha ensuciado con el trabajo de alicatado. Salvador se lo da y le entrega una pastilla de jabón. Acto seguido se retira a su cuarto y se queda transpuesto sobre la cama: la canción cesa y aumenta de volumen el sonido diegético del agua y las cigarras. La cámara muestra planos de Eduardo desnudándose, enjabonándose y lavándose de cuerpo entero sobre una palangana con la ayuda de una jofaina. Su cuerpo desnudo y brillante bajo la luz cenital es captado en primeros y medios planos que no hacen esfuerzo alguno por ocultar los genitales de Eduardo. Cuando termina de bañarse, Eduardo pide a Salvador una toalla. Salvador se levanta de la cama y avanza por el

mal iluminado pasillo de la vivienda hacia el soleado hogar. Entonces la cámara nos ofrece el punto de vista de Salvador en el momento en que divisa el cuerpo desnudo, húmedo y brillante de Eduardo. Un plano de la mirada atónita de Salvador da paso a un plano ralentizado en el que el niño flaquea y cae de rodillas, y luego con todo su peso, al suelo. Eduardo, alarmado, acude a socorrerlo. Tras una breve elipsis llega la madre, que al enterarse de lo sucedido reprende a Salvador por no protegerse del sol, y a Eduardo por gastar el agua que a ella tanto esfuerzo le cuesta acarrear desde el pozo.

El engarce de este recuerdo de infancia, tal como lo filma Salvador Mallo en su película *El primer deseo*, con el momento actual se produce gracias al dibujo de Eduardo, un elemento narrativo que se corresponde con lo que Bordwell (2008: 202) denomina “objeto circulante”, un objeto que en películas con múltiples tramas aparece relacionado con más de un personaje o con más de una línea narrativa. El dibujo, ya coloreado, aunque todavía casi solo un boceto, acaba con los años, y por circunstancias desconocidas, en una galería de Madrid a la que el Salvador Mallo actual llega por pura casualidad. Es el encuentro con ese dibujo el que le hace revivir aquel momento crucial en su vida, del que el tosco trozo de papel acartonado es prueba y testigo. Tras recuperar el dibujo, Salvador comienza a escribir el guion de la que será su nueva película en una sucesión de primerísimos planos: el dibujo, un *smartphone* en el que suena diegéticamente la cantante Mina interpretando *Come sinfonia*, las manos de Salvador tecleando en el ordenador, su rostro mientras escribe, y un paneo horizontal de su pantalla en la que leemos letra a letra el título: *El primer deseo*.

Un repaso somero de esta descripción nos permite subrayar lo siguiente. En primer lugar, la escena del primer deseo no es una reconstrucción autobiográfica sino una recreación artística y metacinematográfica que procede de la película-dentro-de-la-película *El primer deseo*. Aunque no podemos conocer el grado de realismo o de fidelidad memorialística que Salvador Mallo pretende dar a su película, sí sabemos que la escena está cuidadosamente compuesta, coreografiada y sincronizada, como demuestra, por ejemplo, la simetría entre la mirada artística del Eduardo dibujante sobre Salvador y la mirada atónita de Salvador sobre el cuerpo desnudo de Eduardo.

En segundo lugar, resulta evidente que en la estilizada composición de la escena se hace uso de varios motivos mitológicos cuya movilización intertextual no parece ser en modo alguno casual. El motivo de la mirada enceguecida ante un ser de belleza excepcional, frecuentemente observado de manera accidental y furtiva mientras se baña en un río o lago, aparece en multitud de relatos mitológicos. Así, por ejemplo, la visión de Atenea bañándose desnuda provoca la ceguera de Tiresias, que a cambio recibe el don de la visión profética. En otro relato, el cazador Acteón sorprende desnuda a Artemisa mientras se baña desnuda en la frondosidad de un bosque, y esta, en castigo, lo convierte en ciervo para ser inmediatamente devorado por sus propios perros de caza.

El motivo del héroe que se enfrenta a su destino articula el modelo mitopoyético de Joseph Campbell. Este modelo, concebido como una sistematización

de relatos mitológicos sobre el arquetipo del héroe y su periplo iniciático de transformación, se adapta deliberadamente a estructuras simbólicas y narrativas procedentes del psicoanálisis. Por ejemplo, el momento en el que el héroe cruza el umbral entre su mundo ordinario y el mundo extraordinario en el que tendrá su lugar su aventura, tiene su equivalente freudiano en la diada consciente/subconsciente. El mundo subconsciente e ininteligible de la aventura mítica está poblado, según Campbell, por monstruos arquetípicos que apelan a la libido del héroe y que le van guiando en su proceso de transformación:

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died. [...] This popular motif gives emphasis to the lesson that that passage of the threshold is a form of self-annihilation. [...] The temple interior, the belly of the whale, and the heavenly land beyond, above, and below the confines of the world, are one and the same (Campbell, 2008: 74–77).

La escena primordial de *Dolor y gloria* está, pues, dotada de un espesor de referencias mitológicas que apuntan a los motivos transfiguradores del traspaso de un umbral iniciático, la visión furtiva que provoca ceguera, y el objeto de deseo subconsciente que súbitamente golpea la conciencia. Los elementos arquetípicos del agua, la cueva y la luz que caracterizan la estilización de esta escena son suficientemente explícitos en sus referencias platónicas.

Por si quedara alguna duda sobre la importancia del episodio, el entramado mitológico que en él se pone en funcionamiento viene antecedido por una serie de referencias previas en episodios anteriores. En el primer episodio, por ejemplo, las lavanderas hacen constantes alusiones al agua del río, imaginan la libertad de poder bañarse desnudos de la que gozan los hombres, e incluso se hacen menciones al jabón que cumplirá una función visual importante cuando Eduardo enjabone su cuerpo desnudo en la escena primordial. El episodio protagonizado por el actor Alberto Crespo gira en torno al monólogo *La adicción*, un texto confesional de Salvador Mallo en el que, entre otros recuerdos<sup>5</sup>, habla del cine de su infancia. La homosexualidad que explota en la conciencia de Salvador en la escena primordial es también la nota dominante de la película *Sabor*. El episodio protagonizado por Federico Delgado remite por oposición a la escena primordial: si lo que Salvador siente por el cuerpo desnudo y brillante de Eduardo es un deseo desconocido e irrepetible (lo “desconocido abrumador” que psicoanalistas como Otto Fenichel localizan en la mirada de la *Urszene*), la visita de Federico en los albores de la vejez representa un sentimiento crepuscular, quizá un amor tardío, hecho de recuerdos más que de cuerpos. El episodio protagonizado por la anciana madre, en los umbrales de su muerte, resulta mucho más trascendental

<sup>5</sup> Entre las varias alusiones intratextuales hay una que remite al episodio del río con una connotación homoerótica: “Recuerdo la Costa de Marfil, decenas de jóvenes musculosos lavando la ropa en el río”.

que los anteriores al tratarse básicamente de una despedida llena de resonancias simbólicas que con toda seguridad encierra claves personales de las que quizá únicamente el propio Almodóvar sea consciente. Uno de estos simbolismos es el de la ligereza como valor opuesto a la pesadez. “Al sitio donde voy quiero entrar muy ligera”, sentencia la madre al dar a Salvador instrucciones sobre su mortaja. El anti-valor de la pesadez era precisamente la mayor crítica que Salvador había hecho al actor Alberto Crespo por su actuación en *Sabor*. La ligereza es, también, uno de los atributos mitológicos de la deidad que se baña, encarnada por Eduardo en la escena primordial. Y la pesadez del cuerpo que se desploma es lo que caracteriza el desvanecimiento/ceguera de Salvador en esa escena. Otro simbolismo en este episodio es el del fracaso: “No has sido un buen hijo”, le reprocha la madre. “Te he fallado simplemente por ser como soy”, responde él. Aunque en las bio-historias almodovarianas (incluida *Dolor y gloria*) se reproduce con frecuencia la anécdota según la cual los padres del niño Almodóvar se preguntaban con extrañeza a quién habría salido un niño tan raro, lo cierto es que el motivo de la rareza, ese “ser como soy” verbalizado por el Salvador Mallo maduro, es una de las constantes del biografismo homosexual que se encuentra en infinidad de autobiografías y autoficciones (Bergman, 2014). “No me gusta salir en tus películas, no me gusta la autoficción”, declara sorprendentemente la madre de Salvador Mallo ante un atónito hijo que quizá no haya hecho sino autoficciones en su carrera como director de películas.

Freud usa la expresión *Urszene*, o escena primordial, para referirse al momento en que el infante contempla con sus propios ojos una escena que le pone frente a frente con la sexualidad, hasta ese momento velada o ignorada o censurada o reprimida. Con frecuencia, esa escena es la del sexo entre los progenitores. La contemplación de la escena primordial supone cruzar un umbral en la evolución psicosexual que no tiene vuelta atrás ni posibilidad de regreso. En su estructuración de los relatos mitológicos basados en el relato de aventuras, Campbell (2008) describe un momento similar en la construcción del héroe mítico: el traspaso de un umbral que aleja al héroe del mundo ordinario del que procede y lo conduce al mundo fantástico del riesgo y la aventura en el que se habrá de enfrentar a todo tipo de pruebas y en el que habrá de luchar contra seres monstruosos antes de poder regresar, transfigurado, a su mundo. Tanto la *Urszene* de Freud como el motivo del umbral de Campbell resultan apropiados para tratar de describir el poder simbólico de la escena primordial de *Dolor y gloria*.

El estallido de la conciencia homosexual de este episodio es simultáneamente un estallido de luz y de oscuridad. La cálida luz solar que inunda la cueva y dota de color y brillantez a la imagen del cuerpo desnudo de Eduardo se opone a la penumbra en la que permanece el resto de la vivienda, y sobre todo la cama en la que reposa Salvador. Y se opone, sobre todo, a la ceguera simbólica que experimenta el niño tras su desvanecimiento. La oposición luz/oscuridad es la representación sensible de otras oposiciones subyacentes más abstractas. Piénsese, por ejemplo, en la oposición entre un pasado de feliz inocencia infantil y un futuro incierto como adolescente homosexual en un colegio religioso, alejado del calor

materno y de la cueva protectora. De igual manera, el umbral que cruza Salvador al entrar en el mundo de la conciencia homosexual establece una oposición entre la liviandad de la ausencia de conciencia y la pesada carga de una conciencia que ya nunca podrá apagar, ni contener, ni apaciguar.

En conclusión, la escena primordial contenida en *Dolor y gloria* articula no solo la etopeya homosexual del protagonista, alter ego del propio Almodóvar, que recrea, autentifica y sublima el recuerdo mediante sucesivas voces narrativas, sino que restituye un sentido mitopoyético al intertexto homoerótico que esta película establece con *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*. Esta escena primordial conjuga elementos de la *Urszene* psicoanalítica, como el potencial traumático, con elementos arquetípicos y mitológicos, tales como el espacio simbólico y polisémico de la casa/cueva/madre, la alusión a relatos mitológicos clásicos y la estructura narrativa del rito de paso al mundo/conciencia de la sexualidad.

## Referencias bibliográficas

- Bergman, David (2014): "Autobiography", en E. L. McCallum y Mikko Tukhanen (eds.), *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 643–659.
- Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*, New York, Routledge.
- Campbell, Joseph (2008): *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library. Tercera edición.
- Herrero, Nacho (2020): "Días de gloria en las cuevas de Paterna gracias a Pedro Almodóvar", *El Periódico*, 26/01/2020, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200126/dias-gloria-cuevas-paterna-donde-rodo-almodovar-7810228>>.
- López, Ianko (2019): "Entrevista a Pedro Almodóvar", *Vanity Fair*, 17/03/2019, <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/pedro-almodovar-pelicula-dolor-y-gloria-antonio-banderas-penelope-cruz/36927>>.
- Smith, Paul Julian (2013): "Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography", en Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon (eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, pp. 21–38.
- Vegas, Valeria (2019): "Las 20 revelaciones de Pedro Almodóvar que hace sobre sí mismo en *Dolor y gloria*", *El Mundo*, 20/03/2019, <<https://www.elmundo.es/loc/famosos/2019/03/30/5c9cdf72fdddf55a8b463c.html>>.
- Zurián, Francisco (2013): "Creative Beginnings in Almodóvar's Work", en Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon (eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, pp. 39–58.

## Primal Scene in *Pain and Glory* by Pedro Almodóvar

**Keywords:** Pedro Almodóvar — autofiction — self writing — primal scene.

### Abstract

*Dolor y gloria* illustrates Almodóvar's ambivalence in relation to his own life story as fictional matter. The film's most important scene in terms of narrative, structure and symbolism describes the young protagonist's sudden homosexual awakening. An analysis of this primal scene unveils numerous mythological elements, both narrative and symbolic.

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2021